

ÇAĞDAŞ GÖRSEL SANATTA YENİDEN ÜRETİM VE SINIRLARIN BELİRSİZLİĞİNİ BENJAMİN VE ADORNO'NUN İZİNDEN SÜRMEK



REPRODUCTION AND UNCERTAINTY OF BORDERS IN CONTEMPORARY VISUAL ART BY FOLLOWING BENJAMIN AND ADORNO'S FOOTSTEPS

Arzu BAYAR*

Öz

İçinde bulunduğumuz çağın adını nasıl nitelendirirsek nitelendirelim, günümüzde her alanda bir parça yeniden üretim ve tekrarlama olduğunu inkâr etmemiz mümkün değildir. Çağdaş dönemin görsel rejimi, bir anlamda var olanı yeniden üretme ideolojisi üzerinden gerçekleşir. Bu bağlamda en önemli düşünürlerden Walter Benjamin ve Theodor Adorno'nun yeniden üretim yazıları başlangıç noktası olarak belirlenerek, aradan geçen yaklaşık seksen yılın ardından konunun günümüzde hangi noktaya geldiğine dair bir tartışma yapılmaktadır. İletişimi bir toplumsallaşma süreci olarak ele alırsak, bu sürecin alt sistemlerinden biri olan sanatın son dönemini tahlil etmek toplumsallaşmanın kendisini anlama adına önem kazanır. Dolayısıyla çalışmada çağdaş görsel sanat yapıtlarının son yüz yılından seçilen örnek çalışmalar, yeniden üretim bağlamında tartışılmaktadır. Çağdaş sanatın tekrarlama kapasitesinin yanı sıra, şok edicilik ve agresyon da önemli konvansiyonlardan biri olarak incelenmektedir. Bununla ilintili olarak gerek global düzeyde küreselleşme üzerinden gerekse sabit normların akışkanlaşması üzerinden düşünülerek, bunların çağdaş görsel sanatlardaki yansımaları bağlamında sınırların belirsizliği değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Çalışma hem içerik hem de biçimsel olarak Benjamin'in ve Adorno'nun çalışmalarından ilham alarak yapılandırılmaya çalışılmaktadır. Görülebileceği gibi, çalışmanın bizatihi kendisi de self-refleksif bir şekilde yeniden üretim hakkında bir yeniden üretimdir. Arzulanan; nesnel ve genele dair betimleyici bir tasnifleme yapmak yerine, tıpkı Benjamin gibi numuneleri toplumsallıkları açısından analiz ederek, onların asıl bağlamlarına ulaşmaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: reproduksiyon, kendine mal etme, temellük, görsel kültür, çağdaş sanat

Abstract

No matter how we describe the name of the age we are in, it is not possible to deny that there is a bit of reproduction and repetition in every field today. The visual regime of the contemporary period takes place in a sense through the ideology of reproducing what exists. In this context, the productions of the most important thinkers, Walter Benjamin and Theodor Adorno are determined as the origin point, and after about eighty years, a discussion

* Arş. Gör. Doktorant, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü.

ORCID ID: 0000-0002-8957-0397 ♦ E-mail: arzubayar@gmail.com

is made about the point where the subject has reached today. If we consider communication as a socialization process, analyzing the last period of art, which is one of the sub-systems of this process, becomes important for understanding socialization itself. Therefore, case studies selected from the last hundred years of contemporary visual artworks are discussed in the context of reproduction. In addition to the repetitive capacity of contemporary art, shocking and aggression are also considered as one important convention. Concerning this, the uncertainty of the borders is tried to be evaluated in the context of reflections of these in contemporary visual arts by considering both globalization and fluidization of fixed norms. The study is structured both contextually and formally, inspired by the work of Benjamin and Adorno. As can be seen, the work itself is a self-reflexive reproduction. Desired; instead of making an objective and general descriptive classification, it is to try to reach their original context by analyzing samples in terms of their sociality like Benjamin. In the theoretical part, it is a topic of discussion on theoretical and artworks from Dadaism to Fluxus art, from Pop art to Conceptual art. Following this episode, which is dealt with in a historical materialist retrospective, is the art of appropriation Jeff Koons and *Appropriation? / Case?* the exhibition is examined. Under the title of the ontological ambiguity of the work of art, Tracey Emin's work named *My Bed* has been scrutinized. Sherrie Levine's work named *After Walker Evans*, Richard Prince's controversial works, and Ahmet Güneştekin's work of *Chamber of Immortality* are treated as repetition and appropriation. Under the title of shocking and aggression, Serkan Özkaya's *David* statue, Damien Hirst's *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, and Pınar Yolaçan's *Perishables* are examined. This article, which tries to reach a more general perspective to the point where contemporary visual arts have come, tries to follow the traces of Benjamin and Adorno by underlining the blurring of the borders. It would not be wrong to say that the ideology of copying in daily life displays a similar appearance in the art market. On the other hand, those that have the core of creating a shocking effect are certainly effective in terms of attracting attention, just like the repeated ones. However, this does not mean that every striking work reaches its aesthetically definitive point. Koons' repetitive works and Hirst's shocking works receive a similar acceptance in the art market, and this acceptance reveals the dominance of a highly differentiated aesthetic understanding, mostly determined by the exchange value of the work. As a result, we can say that in the context of the uncertainty of the borders, it gets democratized by getting rid of its class hegemony, and it becomes monotonous by massifying.

Keywords: reproduction, appropriation, visual culture, contemporary art

Giriş

“İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından 16 Eylül ile 30 Ekim (2005) arasında gerçekleştirilecek olan 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nde yer alan projelerden, Serkan Özkaya’nın “Davut (Mikelanj’dan Esinle)” adlı köpükten Davut heykeli, Şişhane’deki yerine yerleştirilirken yıkıldı. Özkaya’nın Mikelanj’ın Floransa’da bulunan ünlü Davut heykelinden esinlenerek köpükten ürettiği 9 metre boyundaki heykel hafif bir malzemeden üretildiği için yıkılırken çevresine zarar vermedi.”¹

Bu ilginç olay bizlere ne anlatıyor? Çağdaş görsel sanatın son durumu hakkında hangi ipuçlarını içerisinde barındırıyor? “Yeniden üretilebilirlik çağı” olarak adlandırılan dönemle olan ilişkisini hangi bağlama oturtmak gerekiyor? Bana kalırsa burada, çağdaş sanat denilince akla gelen tüm özelliklerin somutlaşarak vücut bulduğu bir örnekten bahsediyoruz. Öncelikle kendisinden yüzyıllar önce yaşamış İtalyan Rönesans sanatçısı Michelangelo’dan ve onun dünyaca ünlü eseri *David*’den ilham alarak başlayan Serkan Özkaya’nın “Davut”u, gönderme yaptığı eserle aynı adı taşımasıyla, kendisinin yeniden üretim olduğunu daha en başından ilan etmiş durumdadır. Dahası heykel -ya da devasa bir replika mı demeli?- Michelangelo’nun 16. yüzyılda yaptığı, sanat tarihinin en önemli eserlerinden sayılan ve aslı Floransa’da bulunan *David* heykelinin üç boyutlu taranmasından oluşmuş bir bilgisayar kopyasının köpükten üretilmiş modelidir. Dikkat edilebileceği gibi eserde sanatçının kendi dokunuşlarını görmek imkânsızdır, zira eser dijital yöntemlerle “yeniden” üretilmiş, neredeyse üç misli büyütülmüş ve oldukça kırılğan bir malzemeyle oluşturulmuştur. Heykelin kaidesine oturtulurken kazara düşerek kırılması ise adeta çağımızın geçiciliğinin, uçuculuğunun ve akışkanlığının altını çizmektedir. Sanırım çağdaş sanat eserine bundan daha mükemmel bir örnek olamaz.

Walter Benjamin, 1935 yılında yayınladığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesinde, yeniden üretilebilirlik olarak da bilinen mekanik çağdan bahsederken, sanat eserinin salt bu tarz bir replikaya dönüşme ihtimalini elbette ki öngöremezdi. Onun asıl söylemek istediği, fotoğraf ve sinema medyumlarının ontolojik doğasından kaynaklanan, sanatsal işlevi önceleyen özerkleşme potansiyelinin ihtimaliydi.² Benjamin’in söz konusu makalesindeki kitle sanatında politik açıdan özgürleşme eğilimlerine cevaben Theodor W. Adorno 1938 yılında yayınladığı “Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi” makalesinde, kitle bilinci ve itaat ilişkisine, bireyin yok edilip totaliterliğe açılmasına odaklanır.³ Adorno mekanik yeniden üretimi kitleselleşme ve sanatın meta haline gelmesi olarak görmüştür. Kitlelerin içinde yaşadığı ve çoğaltmakta olduğu kitle kültürüne Adorno’nun duyduğu karşıtlık, kültür endüstrisinin kitleleri yukarıdan ve görünmeden empoze edilebilen birbiriyle uyumsuz alışmaları üretmiş olmasından kaynaklanmaktadır.⁴

1 Hürriyet, 2005.

2 Benjamin, 2016a, 60.

3 Kejanhoğlu, 2005, 173.

4 Jay, 2001.

Benjamin'e göre teknik yeniden üretilebilirliğin sanat yapıtı üzerindeki en önemli özelliklerinden biri, geleneksel dönemden bir anlamda kopuşu temsil eden "özel atmosfer"i alaşağı etmiş olma halidir. Sanat yapıtının "aurası" olarak anlaşılabilir olan özel atmosfer; "bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü"⁵ olarak tanımlanır. Sanat eserinin "kült değeri" söz konusu olduğunda, tanımlamadaki "uzaklık" kelimesinin değeri daha iyi anlaşılabilir. Kült değeri, eserin görülmesinden bağımsız bir şekilde, bizatihi varoluşundan kaynaklanır. Dolayısıyla kült değeri sanat yapıtının "gizli tutulmasını", eşdeyişle ne denli yakın olursa olsun uzak kılınmasını gerektirir. Bu noktada ikinci bir vurgu, eserle izleyici arasındaki mesafeyi kapatan "sergileme değeri" olmaktadır. Görülebileceği üzere, teknik yeniden üretilebilirlik çağından öncesinin sanat eserlerinde peyda olan aura ve kült değeri, teknikle birlikte ağırlığını sergileme değerine verir. Bu bağlamda Benjamin, sinemanın ve fotoğrafın içerisinde barındırdığı nüveyi ön plana çıkarır. Bu medyumlarda özgüllükleri gereği, büyüsel bir işleve sahip olan kült değeri yerine, demokratik ve sanatsal bir işleve sahip olan sergileme değeri ağır basar. Öte yandan Benjamin, teknik yeniden üretilebilirlik nedeniyle aurasını yitiren, "şimdi", "burada" ve "biricik"liğini kaybeden sanat yapıtının "hakikiliğini" kaybettiğini de dile getirir.

Benjamin'e göre teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir. İster fotoğraf ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır.⁶ Günümüzde Benjamin'in bahsettiği sergileme değerinin başatlaşmasının oldukça ileri bir düzeyinde yaşıyoruz. Eğer sergileme değerinin yüksekliğine atıfla fotoğraf bir arabaysa, bu arabanın üzerinde akıp gideceği yollar ve otopanlar da internet ve sosyal medyadır. Dolayısıyla nasıl ki yollar olmadan arabaların hiçbir kullanım değeri yoksa sosyal medya olmadığında da üretilen fotoğrafların bir anlamı kalmamaya başlamıştır. Elbette ki internet olmadan önce de görseller dolaşıma sokulmakta ve kitlelerce tüketilmekteydi. Ancak burada asıl vurgulanmak istenilen, hem bireysel kullanıcıların kendi mikro bloglarında ürettikleri fotoğrafların öne çıkmasıyla sergileme değerinin hiç olmadığı kadar yükselmesi hem de üretilen fotoğrafların amacının kişisel kimlikler oluşturmayı öncesidir. Bir yandan da sanat kurumlarının sosyal medya profilleri ya da müzelerin 360 derece sanal turları aracılığıyla sanat yapıtlarına ulaşmak hiç olmadığı kadar kolay ve ekonomik bir hale gelmiştir.

Benjamin ile Adorno'ya geri dönersek, yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtı konusunda aralarında bir zıtlama varmış gibi görünse de, özünde Adorno sanatın aurasını yitirmesi ya da 'otantik' özerk sanat konusunda Benjamin'den hiç de farklı düşünmüyordu. Ona göre bu noktada yapılması gereken, teknolojik olarak yeniden üretilen sanatın 'negatif' boyutunu, özerk sanatın da aurasından kurtulmuş 'pozitif' boyutunu vurgulamanın gerekmesiydi. Adorno, Benjamin'e karşılık olarak yazdığı makalesinde, onu deyim yerindeyse diyalektik düşünmeye davet etmektedir. Anlaşılması

5 Benjamin, 2016a, 80.

6 Benjamin, 2016a, 54.

gereken en önemli nokta; Adorno'nun genellikle oldukça yanlış bir şekilde anlaşıldığı gibi, kendi başına bir 'yüksek sanat' savunusu yapmadığıdır. Hem 'kitle sanatı' hem de 'yüksek sanat'ın kapitalizmin lekesini taşıdığını, diyalektik eleştirinin her ikisi için de geçerli olduğunu dile getirir.⁷

Estetik ve Politika'nın çevirmeni Ünsal Oskay'ın çok değerli dipnotlarından anlaşıldığı üzere, Benjamin'in yeniden üretilebilirlik makalesinde, burjuva kültür yaşamının bencilliğine ve kitleler açısından tekeli oluşuna tepki gösteren Benjamin üzerinde, biriciklik aurasını yitiren mekanik yeniden üretim aracılığıyla kitlelerin sanat ürünlerine daha kolay erişebilme olanağı sağlayacağı yolundaki coşkusal umutların etkisi olmuştur. Kitle kültürü içerisinde 'kitle'lere dönüşen işçi ve emekçi kesimden insanların, sanat ürünlerinin ucuz yeniden üretimlerine değil de; sanattan beklenen özgürleştirici işlevleri yüklenmesi söz konusu bile edilemeyecek edilgenleştirici, eğlencici, şiddet telkin edici, tekdüzeleştirici sözde-sanat ürünlerine yöneltebileceklerini düşünmemiştir. Fakat Oskay'a göre 1920'lerde bu tür 'teknolojik iyimserlik' oldukça yaygındır. Adorno ise bu konularda çok daha dikkatli, kuşkucu ve uyanıktır. Zaten daha sonra yayınladığı makalelerden anlaşıldığı kadariyle, Benjamin'de de bu 'safça' teknolojik iyimserlik kalmayacaktır. Hatta 'doğal gelişme yönünden alınkonulmuş teknolojinin getireceği bu yeni kültürün yaşamı zenginleştirmek yerine, yaşamın estetize edilmiş bir ölü replikasını getireceğini; inorganik olanın organik olan üzerindeki tahakkümünü perçinleyeceğini söyleyecektir.⁸

Tüm bu tartışmalardan anlaşıldığı üzere, Benjamin ve Adorno'ya göre -özellikle Adorno'nun eleştirileriyle şekillenen bir biçimde- yeniden üretilen sanat eseri toplumsal olarak kiteselleştirici ve eleştireliliğini yitirmiş bir şekilde tekdüzeleştirici özellikler taşımasının yanı sıra; burjuva tekelliliğinden kurtulan özgürleştirici bir potansiyeli de nüvesinde taşıyan diyalektik bir ilişki içerisinde. Peki bu durum, aradan geçen neredeyse seksen yıl sonra günümüzde nasıl bir görünüm sergilemektedir? Bu makalenin ilk amacı, günümüzün penceresinden Adorno ve Benjamin'in yeniden üretim tezlerinin çağdaş görsel sanatlar içerisinde nerede konumlandığını analiz etmek, ikinci amacı ise tarihsel materyalist bir perspektifle çağdaş sanat eserlerinin gerek yapıt gerek sanatçı açısından sınırlarının belirsizliğini verilen örnekler çerçevesinde ortaya koymaktır. Yeniden üretim ile sınırların belirsizliği ilk bakışta birbiriyle ilişkisiz gibi görünse de, aslında her ikisi de zamanın ruhunu yansıtan yapı-bozun parçalarıdır ve bu çalışmada asıl olarak bu ikisi arasındaki ilişkiye odaklanacağım. Bu amaçlara ulaşmak için metodolojik olarak, seçtiğim çağdaş görsel sanat yapıtlarını konuyla ilgileri bağlamında ele almaya çalışacağım. Tıpkı Benjamin'in 19. yüzyılda Paris'i analiz etmek adına Charles Baudelaire'i ele aldığı gibi, ben de 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başını analiz etmek adına son yüz yıldaki bazı çağdaş görsel sanat yapıtlarını ve sanatçıları tartışmaya çalışacağım. Peter Bürger II. Dünya Savaşı sonrası sönmüldükten sonra 1960'larda yeniden ateşlenen avangard

7 Kejanhoğlu, 2005, 172.

8 Bloch vd., 1985, 151-152. Daha fazla bilgi için bkz. Walter Benjamin, "Alman Faşizminin Kuramları" ve "Tarih Kavramı Üzerine".

akımları analiz ettiği *Avangard Kuramı* isimli kitabında montaj konusunu aktarırken, bir prosedüre sabit bir anlam atfetmenin ilke olarak sorunlu olduğunu yazar. Ona göre bir tekniğin ya da prosedürün farklı tarihsel bağlamlarda farklı etkilere sahip olabileceği fikrinden hareket eden Ernst Bloch'un yaklaşımı daha uygundur.⁹ Benzer bir patikadan giderek ve topyekünleştirme tehlikesinden kaçınarak, yapıtları ve akımları kendi tarihsel bağlamından okumaya çalışacağım.

Bununla birlikte, Martin Jay'in ifade ettiği gibi modernitenin skopik rejimi olarak görme ve görselliğin diğer duyuları domine ettiği bu çağda, görsel imgeleri okumak ve bunların toplumsal hatlarını takip etmek ön plana çıkıyor. İletişimin bir toplumsallaşma süreci olduğundan hareketle toplumsallaşmanın parmak izlerini çağdaş sanatta ararken, öncelikle bu alanın nasıl bir mirası devraldığını ele almak gerekiyor.

I. Tarihsel Materyalist Bir Retrospektif

Politikadan ekonomiye, kültürden sanata, yaşam tarzından tarihe kadar her alan çağının izlerini taşır. Bir dönemin filmlerini izleyerek o döneme dair ipuçlarına ulaşabileceğimiz gibi, Leo Löwenthal'ı hatırlayarak, sadece edebiyatına bakarak da dönemin toplumsallaşma sürecini kavrayabiliriz.¹⁰ Görsel sanat alanında yaşanan tartışmaların retrospektifi de benzer şekilde dönemin tarihsel özgüllüklerini kavrama açısından önem arz eder.

Günümüzün çağdaş sanat anlayışını daha iyi analiz etmek adına Benjaminsci bir yerden, tarihselci değil ancak tarihsel materyalist¹¹ bir bakış açısıyla bazı kritik yapıtları incelemek için başlangıç noktası olarak yaklaşık yüz yıl öncesine, 1917 yılına giderek, oldukça bilinen bir sanatsal kırılmaya dönüş yapmak gerekir. Geleneksel sanat anlayışını parodileştirerek bir anlamda sınırları yıkan Fransız sanatçı Marcel Duchamp, 1917 yılında bir hazır nesne olan pisuvarı baş aşağı çevirerek, onu "The Fountain" -Çeşme- ismiyle sergileyerek ve "R. Mutt"¹² şeklinde imzalayarak, geleneksel sanat anlayışında sanatçının rolünü tartışmaya açmıştır. Sanat tarihinde önemli bir yeri olan Duchamp'ın bu yapıtı

9 Brüger, 2004, 149.

10 Löwenthal'a göre Edebiyat sadece insanın toplumsallaşmış davranışını değil, onun toplumsallaşma sürecini de gösterir; sadece tekil deneyimden değil, aynı zamanda o deneyimin anlamından da söz eder. Daha fazla bilgi için bkz. Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. (Çev: Beybin Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis Yayınları, syf. 245.

11 Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine* isimli çalışmasında tarihselcilik ile tarihsel materyalizm arasına bir ayırım koyarak tarihsel materyalizmden yana tavır alır. Ona göre tarihselci, toplama bir yöntemle bağdaşık, çizgisel ve neden-sonuç içerisinde derleyici bir anlayışa sahiptir. Aksine tarihsel maddeci ise, belli bir dönemden tarihin bağdaşık akışını koparmak için yararlanır; böylece, dönemden belli bir yaşamı, bir yaşam boyunca oluşturulmuş yapıtların tümü arasından belli bir yapıtı koparıp almış olur. Daha fazla bilgi için bkz. Benjamin, Walter (2016a), "Tarih Kavramı Üzerine", *Pasajlar* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, syf. 37-49.

12 Duchamp bu şekilde hem eser sahibini bir Amerikalı sanatçı olarak göstermek istemiş hem de Almanca'daki "armut" -fakirlik- kelimesine gönderme yapmıştır.

sadece bir yıl önce, 1916'da, Dadaizm akımının manifestosunu ilan etmiş olması şüphesiz bir tesadüf değildi. I. Dünya savaşı ve dönemin zeitgeistiyile birlikte, Modernizme olan inancın tıpkı bir kum saatinin, zamanın sona erdiğini işaret ettiği an gibi bir kerteğe geldiği tarihsel bir dönemde, yıkıcı karşı çıkışlar zincirinin ilk halkası yaşanmaya başlar. Daha sonra kendisi de en etkili Dadacı sanatçılardan biri haline gelecek olan Duchamp'ın klasik sanat eserinin aurasına, bir seri üretim çıktısı olan hazır nesne aracılığıyla meydan okuduğunu söyleyebiliriz. Yapmak istediği şey, herhangi bir hazır yapım nesnenin de sanat eseri olabileceği fikri aracılığıyla, sanat yapıtının aşkınlığını ve kutsallığını alaşağı etmektir. Ayrıca ona göre sanat yapıtının göz merkezci -ocularcentrism- rejimi nedeniyle biçimsel firça darbelerinin zorunluluğundan ziyade, yapıtta sanatçının amacının ön plana çıktığı bir fenomen sergilemesi gerekiyordu.

Yüzyıl öncesinin Duchamp'ı ile günümüzün tuval olarak sokak duvarlarını seçen sanatçısı Banksy'yi motivasyonları açısından oldukça benzer bulmak olağandışı değildir. Her ikisi de kendi dönemlerinin -sanat eserinin aşkın değerinin ve bir meta olarak mübadele değerinin oldukça fazla olduğu- sanat piyasasının konvansiyonlarını yıkmaya çabası gütmektedir, hem de yıkmaya çalıştıkları bu konvansiyonların altını çizme pahasına. Oldukça ironik bir şekilde günümüzde çağdaş sanat alanında Marcel Duchamp'ın adına düzenlenen bir ödül töreni mevcuttur. Kendi kurduğu "Bağımsız Sanatçılar" isimli dernek tarafından gerçekleştirilen, jürinin ve ödülün olmadığı ilan edilen bir sergide The Fountain isimli eseri sergiden kaldırılan ve bu yüzden dernekten istifa eden Duchamp, bugün hayatta olsa adına düzenlenen bu "jürili" ve "ödüllü" tören hakkında acaba ne derdi? Töreni protesto eden, daha önce görülmemiş parodi bir sanat yapıtı ortaya koyacağını tahayyül etmek zor değil.

Benjamin'e göre dadacılar şiirleri "bire sözcük salatası" haline getirerek, tabloların üstüne biletler ya da düğmeler yapııştırarak yaratıların atmosferini acımasız bir şekilde yıkmaya çabası içindedir. Dada akımı, izler çevrenin bugün sinemada aradığı etkileri, resim sanatının -ya da yazının- araçlarıyla üretmeye çalışmıştır.¹³ Üzerine düşünüldüğünde burada, teknik yeniden üretilebilirlik haricinde, fikirsel bir yeniden üretilebilirlik saptaması olduğu görülecektir. Her ne kadar kırılma noktasını "teknik" imkânlarla imlemişse de, Benjamin'in burada -teknolojik deterministlerin aksine- yeniden üretilebilirliği normatif bir şekilde ele aldığı görülecektir. Eşdeyişle sanat, gerek teknik olanaklarla -teknolojiyle- gerekse konsept olarak yeniden üretimi sorunsallaştırarak vücuda getirmiştir ve genişletmiştir. Bu iddiayı tarihsel ve toplumsal bağlamda tartışmak yerinde olacaktır.

1960'lar, tüm dünyada pek çok akımın ve fikrin serpilip geliştiği önemli dönüşüm süreçlerinden bir diğeridir ve pek çok fikrin, ideolojinin ve akımın "post" ön eklerini almaya başlamaları da bu tarihlere denk gelmektedir. Fluxus, Pop sanatı ve Kavramsal sanatın tarihsel olarak hemen hemen aynı zamanlarda gün yüzüne çıkması, gerek sanatsal gerek felsefi gerekse politik olarak pek çok farklı düşünüş tarzının

13 Benjamin, 2016a, 74.

filizlenerek düşünce hayatını geliştirdiği bu döneme tekabül etmektedir. Etimolojik kökenini Latince “akmak” kelimesinden alan Fluxus akımındaki sanatçılar, bir anlamda Dadaizmi hatırlatırcasına, sanatçının ne yaptığından çok ne düşündüğünün altını çizer. Fluxus akımının öncülerinden olan ve 1962 yılında manifestosunu yazan Litvanyalı sanatçı George Maciunas’a göre Fluxus sanatçıları, geçimlerini sanattan değil başka mesleklerden kazanmalı; vurgu bireysellikten anonimliğe, profesyonellikten sıradanlığa kaydırılmalıdır. Bir yapıtın satılması gündeme geldiğinde telif hakkı sanatçının değil, Fluxus hareketinin olmalıdır.¹⁴ 1962’de yapılan ilk Fluxus şenliğinde hayatlarında hiç keman çalmamış beş keman “virtüözü” üç saatlik bir konser vermiştir. Burada “sanatçı” kültüne karşı apaçık bir saldırı vardır. “Herhangi bir müzik aracını büyük ustalikle çalabilen sanatçı” anlamına gelen virtüözlük ve sanatçı olma hali böylece yapıbozumuna uğratılmış olur.

Şenliklerdeki bir başka iş, La Monte Young’un müziği eşliğinde Nam June Paik’in gerçekleştirdiği “Baş için Zen” adlı gösteridir. Gösteride, Young’un “dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle” sözlerini içeren müziği eşliğinde Paik, başını bir kaptaki domates suyu ve mürekkepten oluşan karışıma daldırarak, yere serilmiş olan uzunca bir kâğıdı başıyla boyar. Young, Baş için Zen’i iki yıl önce bestelemiştir. Dolayısıyla, eski haliyle yalnızca bir müzik parçası olan çalışma, 1962’de bir müzikli gösteri parçasına dönüşmüş olur. Şimdiyse Wiesbaden Müzesi’nde bir nesne -kâğıt üzerindeki bir resim- olarak sergilenmektedir. “Baş için Zen” bir müzik parçası mı, gösteri mi, resim mi? Elbette, hepsi ya da hiçbiri. Bu ortak çalışma, sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran sanat piyasasına bir eleştiri olarak da okunabilir. Diğer bir soru da bu işin sanatçısının kim olduğudur. “Baş için Zen” 1960’ta Young’un bir eseriiken iki yıl sonra Young ve Paik’in ortak çalışması haline gelmiştir. Onlardan geriye kalan üstü boyalı uzunca bir kâğıt ise şu an bir müzededir. O halde sanat, sanat yapıtı, izleyici ve müze arasındaki geleneksel ilişki aynen devam etmekte midir? Görüldüğü kadarıyla etmektedir. Fluxus sanatçıları, sanat yapıtlarının bir mal gibi alınıp satılmasına -ya da en azından değerinin gereğinden fazla şişirilmesine- karşı çıkıyorlardı. Öte yandan, mal (ürün) piyasaya (sanat ortamına) sürüldükten bir süre sonra kimse onları önemsemiyor, olaylar geleneksel bir şekilde devam ediyordu. Gerek mülkiyet gerekse nitelik bağlamında geçirdiği değişimden ötürü, “Baş için Zen” tam da Fluxus’un sözcük anlamına uygun bir işti.¹⁵ Görüleceği gibi, Dadacıların herhangi bir ürünün sanat eseri olabilme ihtimalini muştulamasına ek olarak, Fluxus sanatçıları da herhangi bir kişinin sanatçı olabileceğini öne sürmüş, böylece gerek sanat yapıtı gerekse sanatçı açısından sınırlar belirsizleştirilmiştir. Öte yandan bu tarz müdahaleler onları yıkıcı bir şekilde eleştirdikleri sanat kurumlarının nadide bir parçası haline gelme tehlikesine düşürülmüşlerdir. Tıpkı kapitalizme direnen Che Guevara’nın fotoğraflarının, kendisinden sonra tarihin en çok kopyalanmış ve metalaşmış imgesi olması paradoksu gibi.

Söz Pop sanata gelince, bu akımı en iyi özetleyen kişi kuşkusuz akımın en popüler ismi olan Andy Warhol’dur: “Bir makine olmak istiyorum.” Jean Baudrillard’a göre

14 Maciunas’tan aktaran: Antmen, 2009, 208-210.

15 Yılmaz, 2013, 334.

Warhol rasgele bir imgeden yola çıkarak, imgelemsel özelliklerini ortadan kaldırıp onu saf görsel bir ürüne dönüştürür. İmgeleri “estetik” olarak yeniden işleyen herkes bunun tam tersini yapar. Ham maddelerden yola çıkarak estetiği yeniden üretir. Biri makineyi *kullanarak* sanatı yeniden yapar, diğeri -Warhol- bizatihi bir *makinedir*.¹⁶ Başlangıçta Londra -popüler olanı eleştirme- ile New York -popüler olanı yüceltme- ekolleri arasında bir karşı duruş olsa da, son tahlilde Pop sanatı New York ekolünün hâkimiyeti ile son anlamını kazanır. Pop sanatı, reklam ve kitle iletişim araçlarıyla olan flörtünü hiç gizlememesiyle, bu medyaların dilini kullanmasıyla ve onların popülerleştirdiği ikonların onlarca kez yan yana basılmasıyla yeniden üretimin doruk noktalarından biridir.

Fark edilebileceği gibi Dadaizm, Fluxus ve Pop sanatı akımlarının hepsinde, sanki aynı cam malzemesinden üretilmiş farklı şekillerdeki şişeler gibi bir benzerlik mevcuttur. İlk bakışta birbirlerinden oldukça farklı gibi görünürler ancak hepsinin ortak bir malzemesi, ortak bir gayesi vardır: Gelenekselliğin ve sınırların reddi, sanatçının rolünü sorgulama, klasik ya da hazır yaratıları tekrar yoluyla onlara yeni ve şok edici bir boyut katma ve var olan sabitlikleri yıkarak daha akışkan bir tasarımı ön plana çıkarma arzusu. Bunu ister Dadaizm ve Fluxus gibi daha eleştirel bir noktadan, ister Pop sanatı gibi daha işbirlikçi bir noktadan yapmış olsalar da, son kertede sanat piyasası -tıpkı kapitalizmin kendisi gibi- hepsini kendi potasında eriterek lehine çevirmiştir. Zira söz konusu yapıtlar günümüzde en ünlü müzelerde sergilenmekte ve fiyatlarına paha biçilememektedir. Vurgu Dadaizmde sanat eserinin “ne”liğinde, Fluxus’ta sanatçının “kim”liğinde -ya da kimliğinde-, Pop sanatta ise yüksek-alçak sanat ayrımının kendisinde olmakta, bu vurgularda sınırlar akışkanlaşmakta ve belirsizleşmektedir.

Çağdaş sanatın sözcüleri “1990’lar sanatı”ndan yeni bir dönem olarak bahseder. Bu yılların sanatını inceleyen Johanna Drucker’a göre yeni dönem, postmodernizmin aşıldığı ve “özerklikten, muhalefetten veya radikal itirazlardan uzaklaşarak, onaylama ve işbirliğine dayalı tavırlara dönüldüğü” zamanlardır. Direnişin günbatımında direniş imgeleri de tükenmiştir; “tüketim kültürünün hüküm sürdüğü tamamıyla yoldan çıkmış bir dünyada, üretimin standardını ticari imgeler tanımlar....Radikal bir estetiğe karşı inatla sürdürülen inanç bu noktada fırlatılıp atılmalıdır.” Çünkü radikal estetiğin yerini Drucker’ın terimleriyle “işbirlikçi ve iliştilmiş” bir sanat almıştır: “Eleştirel muhalefet ve direnişin” ilkesi özerkliktir. Modernizmin merkezî kavramı özerklik, postmodernizminki de olumsuzdur -contingency-. Şimdi bunların yerini “işbirliği” ve “iliştirilmişlik” almıştır. Dolayısıyla, 1990 dönemi sanatçıları statükoya kendi iradeleriyle bağlanır, kültür endüstrisiyle ilişkiler bilinçli olarak pozitifdir. 1990’lar sanatının bir özelliği, “anaakım medya kültürünün malzemelerine ve imgelerine karşı duyduğu müthiş tutkudur.”¹⁷

II. Sanatçının Muğlaklığı

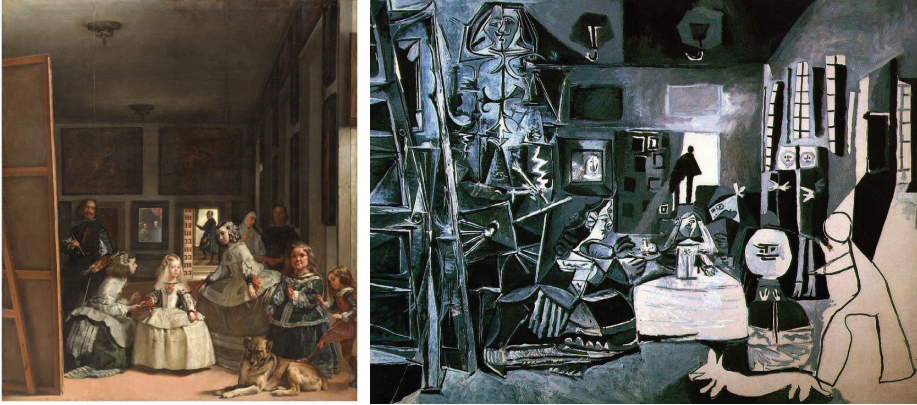
Dönüşümün bütün uçurumlarıyla birlikte geldiği ve neredeyse uzanmadığı bir alan bırakmadığı günümüzde, tam da Zygmunt Bauman’ın bahsettiği “akışkan” bir dün-

16 Baudrillard, 2010, 42.

17 Drucker’dan aktaran: Artun, 2017.

yada yaşıyoruz. Bauman, modern döneme özgü sınırlı, yapısal ve sabit olan her şeyin bir takım yeni ve değişik yollarla -Marx ve Engels'in "katı olan her şey buharlaşıyor" anlayışının da ötesinde- *akışkanlaştığına* işaret eder.¹⁸ Bu akışkan dünyada çağdaş sanatın görünümü de bu durumdan azade olmayan bir şekilde amacından niyetine, eserinden sanatçısına kadar tıpkı bulunduğu kabın şeklini alan ve kendisine has, özel bir şekle sahip olmayan su birikintisi gibi görünmektedir. Durumun ipuçlarından biri *Google Arts and Culture* isimli dijital sanat platformunda, çağdaş sanat akımı hakkında sanatçılara ve sanat alanında farklı pozisyonlarda yer alanlara sorulan sorulardan anlaşılabilir. Verdikleri yanıtlar da oldukça anlamlı olmakla birlikte, sorular üzerinden düşünmek çağdaş sanatın en azından dış kabuğunun görüntüsünü ele vermektedir. Örneğin sorulardan biri "İnsanların 'bunu dört yaşındaki bir çocuk da yapabilir' tepkilerine nasıl bir yanıt veriyorsunuz?"¹⁹ şeklindedir. Verilen yanıtlarda genellikle dört yaşındaki çocuğun hayal gücü ve yaratıcılığı övülerek, sorunun ima ettiği anlamın tersine çevrilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Sanatçının sınırlarını tartışmak adına bu noktada bilindik bir kavrama, "kendine mâl etme" olarak karşılık bulan 'appropriation'a başvurmak gerekir. İngilizce'de 'appropriation' sözcüğünün karşılığı olan 'temellük', esas olarak Arapça 'tamalluk' yani 'malik olma, mülk edinme' sözcüğünden alıntıdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise basit olarak 'kendine mâl etme' anlamına gelmektedir. Antik Yunan'dan günümüze kadar her çağın sanat otoritelerince kendi tarzında yaptığı orijinal-taklit tartışmalarında önemli bir alt başlığı oluşturan temellük başlı başına bir sanat olarak değerlendirilmekle birlikte, baskın olarak modernliğin orijinalite takıntısına karşı geçmişin bütün sanatsal formlarını yeni olan ile sentezleyen postmodern sanatın eklektik tavrı ile özdeşleştirilmektedir.²⁰ Bu konuda en bilinen eserlerden biri Pablo Picasso'nun Diego Velazquez'den kendine mal ettiği 'Las Meninas' isimli tablosudur.



Görsel 1: Diego Velazquez, *Las Meninas* (1656) ve Pablo Picasso, *Las Meninas* (1957). (Museo del Prado, 2015; Pablocicasso.org, 1957).

18 Bauman ve Lyon, 2013, 13.

19 Google Arts and Culture, 2019.

20 Koca ve Selvi, 2017, 32.

Bugün Çağdaş sanat alanındaki ilk üç isim arasında sayılabilecek olan Jeff Koons, temellük sanatının başat isimleri arasında sayılmaktadır.²¹ Onun aynı zamanda Çağdaş sanatta 'kitsch'i meşrulaştıran kişi olduğu da söylenebilir.²² Buradan, Çağdaş sanat, temellük ve kitsch arasında sıkı bir bağ olduğu ilk bakışta anlaşılabilir. Temellük sanatında en ciddi tartışmalardan biri ise Koons'un ünlü fotoğrafçı Art Rogers'ın 1980 yılında ürettiği *Puppies* isimli fotoğrafını 1988 yılında bir heykel şeklinde yeniden üretmesiyle patlak verir. Rogers hukuki yollara başvurarak 1992 yılında Koons'a dava açar. Davada Koons görüntüyü kasıtlı olarak kopyaladığını itiraf eder, ancak parodi yoluyla adil kullanım hakkı talep ederek kendisini savunur. Adil kullanım konusunda mahkeme parodi argümanını reddeder; zira Koons, Rogers'ın çalışmasını yeniden üretirken yorum yapmamaktadır ve bu yüzden bu eserin kopyalanması adil kullanım istisnasına dahil değildir. Sanat alanında bir eserin temellük edilmesi davalara konu olsa da, burada görüldüğü gibi genellikle eski eserin ismine atıfla yapılmaktadır, ancak Türkiye sanat ortamı bağlamında durumun değiştiği görülmektedir.



Görsel 2: Art Rogers, *Puppies* (1980) ve Jeff Koons, *String of Puppies* (1988). (Skopbülten, 2018).

Temellük sanatı dünya sanat ortamında özellikle Çağdaş sanat bağlamında birçok yapıt ve etkinliğe sahne olan, tartışmalar yaratan, bazen davalara konu olan, bazense temellük eden ile edilenin yan yan durduğu bir görünüm sergilemekteyken Türkiye açısından durum farklıdır. Sanatın kendisine yönelik tartışmaların görece kapalı olduğu bu coğrafyada konunun henüz bir tabu olduğunu 2018 yılında gerçekleştirilen bir sergiden anlamak mümkün. 22 Haziran-29 Temmuz tarihleri arasında gerçekleştirilen *İntihal mi?/ Hal mi?* isimli serginin ana motifini temellük sanatını tartışmaya açmak olarak açıklayan sergi küratörü Nazlı Pektaş şöyle devam ediyor:

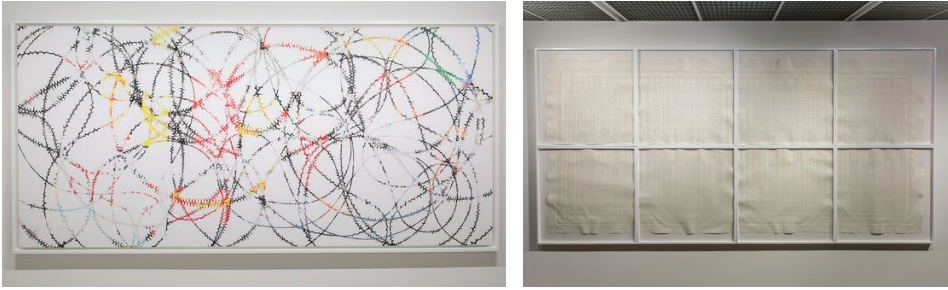
“İntihal, hem akademik metinlerde hem edebi metinlerde bir suç. Ama çağdaş sanatın içerisinde kendine mal etme olarak okuduğumuzda işler biraz değişiyor. Çünkü dünyada da Türkiye’de de başka sanatçının ismini referans göstererek, o sanatçının baktığı yerden ya da tam tersi yerden bakarak işler üretmek mümkün. Ben de bu konuyu tartışmaya açma gereksinimi duydum. Ama sosyal medya ya da medya yoluyla

21 Skopbülten, 2018.

22 Artun, 2017.

değil de acaba üretim biçimi olarak ne yapabiliriz diye sorguladım. Bu imgeyi çoğaltma ya da imgeyi yeni bir karaktere büründürme meselesini düşündüm. Dedim ki; bu yapılan bir intihal mi yoksa bir hal mi, oluş mu? Kimi sanatçı referans gösteriyor kimi göstermiyor, kimi farkında bile değil başka bir sanatçının işine benzer bir şey ürettiğinin. Sanatçıları davet ettim, onlara dedim ki; “Siz 6 sanatçıyı birbirinizle eşleştireceğim, bunun sonucunda biriniz diğerrinin eski işine bakarak yeni bir iş üreteceksiniz. Ama istediğiniz gibi bakabilirsiniz, isterseniz birebir kopya yapın, çok özgürsünüz.”²³

İntihal mi?/ Hal mi? isimli sergide Çağrı Saray, Erinç Seymen, Ferhat Özgür, Mehtap Baydu, Özlem Günyol/Mustafa Kunt ve Necla Rüzgar’ın birbirlerinin daha önce yaptıkları çalışmalarından yola çıkarak oluşturdukları altı yeni iş ve onların kaynağı olan altı eski iş sergilenir.²⁴ Örneğin Özlem Günyol ve Mustafa Kunt’un 2015 yılında ürettikleri ortak çalışma olan *Haziran 2013* adlı eser, Gezi Eylemleri sırasında alınmış ses kayıtlarının dikenli tele çevrilmesi sonucunda gerçekleştirilmişti. Bu eseri kendine mal eden Çağrı Saray, *Bellek Mekanları-Akm* isimli eserinde Atatürk Kültür Merkezi’nin sekiz parçaya bölünmüş bir halini gravür baskısı şeklinde üretmiştir. Literatürde temellük sanatı olarak geçen konvansiyonun sergi kapsamında “razı olunmuş intihal” olarak adlandırılması ise konunun etik kısmına vurgu yapmakta, ancak intihal mi yoksa hal mi olduğu tartışmasının sonucu izleyicinin kendisine bırakılmaktadır.



Görsel 3: Özlem Günyol-Mustafa Kunt, *Haziran 2013* (2015) ve Çağrı Saray, *Bellek Mekanları-Akm* (2018). (Habertürk, 2018).

Çağdaş sanat, pop sanatı, temellük sanatı; bunlardan hangisi açısından düşünülürse düşünülün, günümüzde bir eserin sahibinin kim olduğu, sanatçının eseri ilk üreten kişi mi yoksa onu yeniden üreten kişi mi olduğu tartışmaları devam etmektedir. Bu durumun bir benzerini sanat eseri açısından da ele almak gerekir.

23 Habertürk, 2018.

24 Habertürk, 2018.

III. Sanat Eserinin Ontolojik Belirsizliği

Ünlü Ressam Wassily Kandinsky, sanat anlayışını teorikleştirdiği kitabı *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'de şöyle der: "Her sanat eseri, çağının çocuğudur ve bundan da anlaşıldığı gibi, uygarlığın her dönemi asla tekrarlanamayacak, kendine özgü bir sanat meydana getirir." Ve sonra devam eder:

"Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur. Eski Yunanlılar gibi yaşamamız ve hissetmemiz olanaksızdır. Aynı şekilde, heykelde Yunan yöntemlerini takip etmeye çalışanlar da yalnızca bir form benzerliği elde ederler, eserleri ruhsuz kalır. Böylesi bir taklidin maymunun yaptığı taklitten farkı yoktur. Dıştan bakıldığında maymun insanı andırabilir; burnunun ucunda bir kitap tutarak oturacak ve düşünceli bir ifadeyle sayfaları çevirecektir, oysa yaptıklarının onun için bir anlamı yoktur."²⁵

Günümüzde temellük sanatı aslında Kandinsky'nin yukarıda bahsettiği tekrarlama ve taklit etme mantığından oldukça farklıdır. Geçmişe ait bir esere göndermede bulunulur, var olan bir eser temellük edilir, ancak bu yeniden üretimde ortaya çıkan yeni esere genellikle kendisine has ve çağının izlerini taşıyan bir form ve içerik eklenir. Picasso'nun *Las Meninas*'ına geri dönersek, sanatçı burada, hayran olduğu ve saplantılı bir şekilde bağlı olduğunu söylediği esere kendi kübist çizgilerini taşıyarak ve renkli tonlarını gri tonlarına çevirerek görüntüsel bağlamda benzer, ancak içerik açısından farklı bir anlam ekler. Bu kendine mal etmeler eserin yeni bir formda ele alınmasından ötürü, genellikle bağlamsal ve dönemsel bir yenilik ve farkındalık oluşturmayı amaçlar. Burada bir eski-yeni iletişimine tanıklık edilir. Kendi döneminin formunda ve akımında yer alan eski esere çağının ve sanatçının yeni bakış açısını yansıtması yoluyla ortaya çıkan bu yeni eser, bir anlamda çağının damgasını taşıyan bir hale bürünür. Bununla birlikte bu eserlerin sık sık hukuki davalara konu olmasıyla birlikte temellük sanatının oldukça tartışmalı olduğu söylenebilir. İntihal mi/Hal mi sergisinin de altını çizdiği gibi, ortaya çıkan yeni esere temellük mü, alıntı mı yoksa çalıntı mı denilecektir? Bu konuyla ilgili geniş sayılabilecek bir literatür vardır ve etik tartışmalar devam etmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi çok eski bir tarihi olmasına rağmen temellük, çağdaş sanat açısından daha farklı bir boyut kazanır. Çağdaş sanatın daima geçmişe yönelik bir sınırları aşma ve yeni bir forma kavuşma iddiası olmasına rağmen, Modern dönemin aşılmaya çalışılan sınırlardan olan orijinallik, otantiklik ve aura, yolculuğuna kaldığı yerden -hatta mübadele değeri açısından katlanarak- devam etmektedir. Burada apaçık bir çelişki göze çarpar. Bir yandan son yüz yıldır sanat yapıtının aurası ve sanatçı kültü aşılmaya çalışılmıştır öte yandan bu çabaların mirasını devralan günümüz sanat ortamı, sanat yapıtının kült değeri ve mübadele değeri açısından oldukça "değerli" konumunu muhafaza etmektedir. Ayrıca bir yapıtın fotoğrafının çekilerek dijital platformlarda paylaşılması, diğer bir deyişle yapıtın sergileme değerinin artması, o yapıtın kült

25 Kandinsky, 2010.

değerinden hiçbir şey götürmemekte aksine bu değeri daha da artırmaktadır. Dünyanın en değerli yapıtlarından Mona Lisa tablosunun önünde çekilen milyonlarca fotoğraf, tablonun kült değerini aksine daha da yükseltmektedir. Benjamin'in sanat yapıtının teknik yeniden üretilebilirlik yoluyla sergileme değeri lehine önem kazanması argümanı elbette ki fazlasıyla geçerli olmakla birlikte, kült değerinin de bir o kadar önemli olduğu söylenebilir. Bunun yanında sanat yapıtının fotoğraflarının dijital platformlarda sınırsız sayıda yeniden üretilmesi ile sanat izleyicilerinin sınıfsal olarak farklılaşabildiği ve bir sanat yapıtının her sınıftan insanın görmesine elverişli olduğu da açıktır.

Her 'şey'in bir sanat eseri olarak nitelendirilebilmesi bağlamında sanat eserinin belirsizliğine en iyi örneklerden biri, internette bir arama motoru olan Google'ın sanat eseri olarak ele alınmasıdır. *Google Arts and Culture*'da "Favori çağdaş sanat eseriniz hangisidir ve niçin?" başlıklı soruya Küratör, CTO, Yazar ve Yayıncı Ben Vickers'ın cevabı "Google" olmuştur. Ona göre Google, günümüzün en büyük çağdaş sanat eseridir çünkü küresel ölçekteki ilk gerçek sanat eseridir, tek bir kişiye atfedilemez ve gündelik hayata dair algımızı değiştirmektedir.²⁶ Fark edilebileceği gibi günümüzde sanat artık her yerdedir, her şey bir sanat eseri olarak ele alınabilmektedir ve bu durum sanatın bir anlamda hiçbir yerdeliğini temsil etmektedir.

Fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatı ile fotoğraf arasında yaşanan tartışmalar, ardından sinemanın icadıyla tiyatro sanatı ile sinema arasındaki kıyaslamalar artık çok gerilerde kalmıştır. Bundan yüz yıl öncesine kadar sanatsal mecralar kendi özerkliğinin çerçevesini çizmeye çalışırken, artık tüm sınırların birbirinin alanına girmesinin kabul gördüğü bir dönemdeyiz. Bu durumun en belirgin olduğu konvansiyonlardan biri temellük sanatıysa, mecralarından en önemlisi de enstalasyondur. Günümüzün sanatının sınırlarının belirsizliğini oldukça iyi bir şekilde özetleyen ve "yerleştirme" olarak da adlandırılan enstalasyon, bir sanat eserinin hem geçiciliğini hem de eserin içerisinde eklektik ve karma yöntemler kullanılmasını imler. Tate'in sanat terimleri sözlüğünde "enstalasyon", geçici bir süreliğine ve genellikle belirli bir yer için tasarlanmış montajlar ve karışık teknik yapıları tanımlamak için kullanılmaktadır.²⁷

Çağdaş dönem öncesinin keskin sınırlara sahip resim ve heykel gibi mecralarına, çağdaş sanat enstalasyonu da ekler. Beklenenin aksine enstalasyonun Benjamin'in sözleriyle "şimdi", "burada" ve "biricik"liğini anlatan "hakikiliğe/otantikliğe" olan yakınlığı ise dikkat çekicidir. Öyle ki, bir enstalasyon sadece sergilendiği yerde bir anlam ifade eder ve orada bağlama oturur. Örneğin, hakikiliğinden ödün vermediği halde bir resim satın alınıp duvara asıldığında, bir anlama, bir kullanım değerine karşılık gelir. Başka bir deyişle, aurası olan ve sergileme değeri Benjamin'e göre düşük olan bir resim, bulunduğu galeriden koparılıp başka bir yere asılabilir. Bunun aksine, bir enstalasyon -istisnalar dışında- genellikle sergilendiği yerde izlenmek üzere tasarlanmıştır ve sergileme değeri görece düşüktür.

26 Google Arts and Culture, 2019.

27 Durukan vd., 2017, 39.

Dadacıların seri üretim çıktısı olan hazır yapım nesnelere sanat alanında meşrulaştırılmasının ardından geçen bunca zamandan sonra, enstalasyonlarda da sık sık bu seri üretim metallerinin yer aldığını görmek artık şaşırtıcı değildir. 1999 yılında Turner Ödülüne aday gösterilen ve Tate Modern'de sergilenen "My Bed" -Yatağım- adlı çalışma Tracey Emin'in en çok yankı uyandıran işlerinden biridir. Bir galeri mekânında en doğal haliyle dağınık bir yatak sergilemeye sunulmuştur. Sanatçı ilişkileri nedeniyle yaşadığı ağır bir depresyon dönemindeki yatağını olduğu gibi sergiye taşımıştır. Dağınık yatak; kirli çarşafları, kan lekeli çamaşırları, atılmış izmaritleri ve boş içki şişeleri ile birlikte sergilenir. Hatta yatak görünümü o kadar bilindik ve sıradan haldedir ki galeri temizliğinden sorumlu işçinin yatağı düzeltilmesi ve etrafı temizlemeye çalışması bir parodi yaratır. Burada sanatsal eylem ile yaşam arasındaki çizginin son derece inceldiği hatta yok olduğu söylenebilir.²⁸ Modern dönemin hakikilik addedilen fırça darbeleri olarak sanatçının dokunuşları, çağdaş dönemde hazır yapım metalleri kullanan/tüketen ve kullandığı/tükettiği metalleri sergileyen sanatçının dokunuşlarına dönüşmüştür. Bu spesifik örneğin dışındaki başka enstalasyon eserlerde bu durum, malzemelerin sanatçının dokunuşlarıyla ve onun seçimleriyle yerleştirildiği anlamına gelmektedir.

Sanat eserinin ontolojik belirsizliği ve özdeşleşmesine dijitalleşme açısından bakıldığında Jonathan Crary'ye kulak vermek gerekir. Yazar, 19. yüzyılın ilk yarısında görme biçiminin yeni bir kırılma ile nasıl bir dönüşüme uğradığını anlattığı *Gözlemcinin Teknikleri* isimli kitabında, dijital imgelerin birbirine eşitlenmesini anlatır. O'na göre, dijital imge üretim teknolojileri, gözü ve görme edimini optik olarak alımlanan "gerçek" dış dünyadan koparır. Dijital "imgelerin atıfta bulunduğu herhangi bir şey varsa eğer, o da milyonlarca bitlik elektronik matematik verisidir. Görsellik giderek, soyut görsel ve dilsel öğelerin küresel çapta bulunduğu, tüketildiği, dolaşıma sokulduğu, değiş tokuş edildiği siberetik ve elektromanyetik bir alana yerleşecektir."²⁹ Nitekim çoktan, ikisi de ünlü sanat hamileri olan Bill Gates ve Mark Getty "dünyanın bütün imajlarını" arşivleyerek pazarlamaya girişmişlerdir. Bu arşivler imajları eşitler, aralarındaki her türlü kategori ve hiyerarşiyi kaldırır. Gates'in kendi verdiği örneklerle, "devlet başkanlarının portreleri, günbatımı resimleri, uçaklar, And Dağları'ndan kayak manzaraları, nadir bir Fransız pulu, Beatles fotoğrafları veya Rönesans tabloları" bu dijital arşivlerde veya "müze"lerde özdeştir.³⁰

IV. Tekrar: Kopyalama ve İz

Yukarıda analiz edilen hakikilik nosyonu tekrarlama üzerinden yeniden düşünüldüğünde, Benjamin'in sahicilik hakkında söylediklerine kulak vermek gerekir:

"Shuler'in bir sözü ağızlarda dolaşıp duruyor. Her bilgide, diyor, bir damlacık terslik olmalı. Tıpkı antika bir halı deseni ya da kabartma üstündeki düz çizgiler bir yerde hep nasıl yolundan şaşırırsa öyle. Başka bir deyişle: Önemli olan, bilgilerin birinden ötekine geçerek yürümek

28 Türk ve Akkol, 2010, 110.

29 Crary, 2015, 14.

30 Artun, 2017.

değil, başlı başına her bilginin kendisindeki sıçramadır ki bu, bilgiyi belli kalıplara göre seri olarak üretilmiş mallardan ayırt eden, ama pek fark edilmeyen sahicilik işaretidir.”³¹

Benjamin’in bu pasajda üzerinde durduğu asıl konu farklı olmakla birlikte, söyledikleri sahicilik dediği olgunun özünü görmek açısından önemlidir. Ona göre sahicı olanı, belli kalıplara göre seri olarak üretilmiş mallardan -sahici olmayandan- ayırt etmek için bir parça terslik ya da farklılık olması gerekir. Eşdeyişle var olanın bir kopyası, izi alındığında sahicilik ortadan kalkar. Çalışmanın giriş kısmındaki biriciklik ile hakikilik arasındaki bağı destekleyen bu sahicilik argümanının çağdaş dönemde tekrarlama ve kopyalarla yıkılmaya çalışıldığını Sherrie Levine ve Richard Prince üzerinden ele almaya çalışalım.



Görsel 4: Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife* (1936) ve Sherrie Levine, *After Walker Evans* (1981)

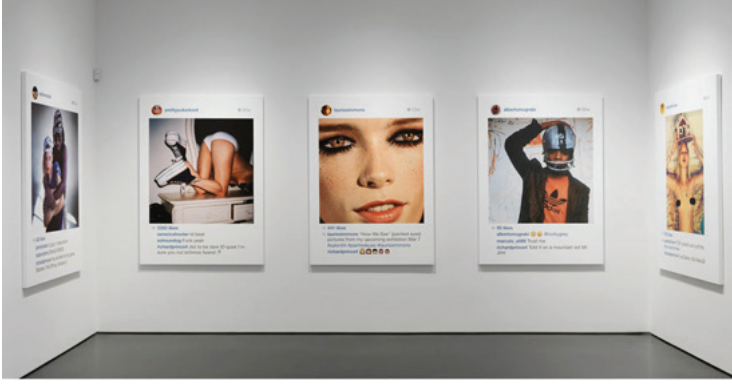
Fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı olan Sherrie Levine, sanat ve fotoğraf tarihinin klasikleşmiş modern figürlerinin yapıtlarını kendine mal ederek, yaratıcılığın kökeni ve cinsiyet ayrımı üzerinde durmaktadır. Ayrıca sanat yapıtının özgünlüğü ve imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamları üzerine çalışmalar yapmıştır. Walker Evans, Rodchenko gibi sanatçıların fotoğraflarının orijinallik niteliğiyle oynayarak, sanatın biricikliğini küçümseyen Levine’e göre orijinallik, dünyayı yalnızca kopyalamaktır. Levine, sanat nesnelere sıradanlaştırarak onlara atfedilen ticari değerleri ve de sanatsal yüceltmeleri hiçe saymaktadır.³² Görsel 4’te görüldüğü gibi, ünlü fotoğrafçı Walker Evans’ın 1936 yılında ürettiği kült fotoğraf, Levine tarafından 1981 yılında *After Walker Evans* ismiyle, üzerinde hiçbir değişiklik yapılmadan, sadece fotoğrafın fotoğrafının çekilmesi yoluyla

31 Benjamin, 2016b, 49.

32 Şahin, 2013, 260.

yeniden üretilir. Sanatçı burada tekrarlamının da ötesinde yalnızca bir kopyalama işlevi gerçekleştirmektedir. Orijinalite kavramını kopyalama ile eşitleyerek kelimenin anlamını tersine çeviren Levine, orijinalliğe açtığı savaşa Duchamp'ın Çeşme'sini hatıra getirir, ancak bir farkla: Duchamp bu konuda bir öncüdür ve sanat eserinin ontolojisini bu bağlamda tartışmaya açan ilk sanatçıdır. Seri üretilmiş bir nesneye imzasını atan Duchamp ile üretilmiş bir fotoğrafı seri üreten Levine'i yanyana getirdiğimizde, bu kez yeni bir fikrinsel tekrarlama ile karşılaşırız.

Diğer bir yandan burada yıkılmaya çalışılan ticarileşme ve orijinallik sınırlarının, aslında altının çizildiği görülür. İlk olarak Metro Pictures Gallery'de sergilenen, 2009 yılından günümüze The Metropolitan Museum of Art'ta³³ yer alan *After Walker Evans* eseri, sanat kurumlarıyla en başından itibaren iş birliği içerisinde ve var olan kurumsal sistem nedeniyle öyle de olmak zorundadır. Sanatçı, bir yanda geleneksel kodları alt üst etmek, öte yanda bu müdahalesini yıkmaya çalıştığı sanat kurumları aracılığıyla kabul ettirmek zorundadır. Bu kısır döngü müdahalenin sanat konvansiyonlarına yaptığı direnci etkisizleştirir ve onu, hâlihazırda var olan sistemin altının çizilmesi noktasına götürür. "Sanatsal yüceltmeleri hiçe" sayma niyetindeki bu tarz bir temellük, sanat kurumlarıyla giriştiği konsensüs nedeniyle, yapmaya çalıştığı pratiğin geçersizliğini gözler önüne sermekten başka bir anlama sahip olamamaktadır.



Görsel 5: Richard Prince, *New Portraits* (2014). (Skopbülten, 2018).

Kopyalama denilince akla ilk gelen isimlerden bir diğeri de Richard Prince'tir. Prince, fotoğrafçı Patrick Cariou'nun 1996 yılında Jamaika dağlarında çektiği fotoğrafları büyütürken tuvale aktarır, üzerlerinde ufak değişiklikler yapar ve "Canal Zone" ismiyle sergiler. Cariou, konuyla ilgili açıklamalarında, fotoğrafları kullanılırken kendisinden izin alınmadığını, resimlerin sergiden kaldırılması için verilen ihtarnamenin dikkate alınmadığını belirtir. Bu arada Prince'in "Canal Zone" sergisindeki eserlerin satışından

33 The Metropolitan Museum of Art, 2020.

toplam 10,5 milyon dolar elde edilir. Cariou'ya ait portre fotoğrafı, serginin tanıtımı için dev ilan panolarında ve 7500 adet basılan kartlarda kullanılır. Coriou'nun Prince'e açtığı davada, temyiz mahkemesi Prince lehine karar verir ve bu vaka görsel sanat alanında kopyalamanın önündeki bütün engellerin kalkacağı endişesini doğurur. Nitekim Richard Prince bu kararın ardından daha da ileri gider, Instagram'da yayınlanan ve başkalarına ait olan birtakım fotoğrafların ekran resmini çekip büyütür ve doğrudan sergiler. 2014'te Gagosian Galerisi'nde açılan "Richard Prince: New Portraits" sergisinde yer alan ve tanesi 100 bin dolara satıldığı söylenen baskılarda Prince'in orijinal görsellere yegâne müdahalesi, Instagram fotoğraflarının altına yazdığı kısa yorumlardır.³⁴

Çağdaş sanatın bu bağlamda Türkiye'deki durumu daha farklı bir görünüm sergiler. Tekrarlama/kopyalama, uluslararası sanat ortamında Levine vakasında görüldüğü gibi, öncülündeki sanatçıya referans verilerek oldukça açık bir şekilde yapılmaktadır ve bu haliyle bir kendine mal etme olarak ele alınmaktadır. Veyahut sanatçı ismine atıf yapılmıyorsa da, Prince vakasında ifade edildiği gibi (ç)alıntı eser direkt bir şekilde sergilenmektedir. Aşağıda verilen eser eşdeğer bir kıyaslama olmasa da, Türkiye açısından bu tarz yeniden üretimin "aşırı ilham" yoluyla ve örtük bir şekilde gerçekleştiği söylenebilir. Marlborough Gallery'nin 20-23 Eylül 2018 tarihlerinde Contemporary Istanbul'da sergilediği Ahmet Güneştekin'in Ölümsüzlük Odası isimli eserinin, Jim Leedy'nin 2014 yılında yaptığı *The Earth Lies Screaming* isimli eseri ile benzerliği gözlerden kaçmamış, kendine mal etmenin de ötesinde eserin çalıntı olup olmadığı tartışılmıştır. 22 bin parça boynuz ve kurukafa dökümü, 35 ton alüminyumun kullanıldığı, 130'a yakın farklı meslekten insanın emeğinin geçtiği Ölümsüzlük Odası,³⁵ benzer malzemeleri kullanan ve dev bir kurukafanın yer aldığı Leedy'nin söz konusu eserine hem biçim hem de içerik olarak oldukça benzemektedir. Sanat piyasasında sansasyonel bir tartışma yaratan Güneştekin, bu konuda sorulan sorulara yanıt vermemiştir.

V. Fark: Şok Edicilik ve Agresyon

Çalışmanın giriş kısmında değinilen Serkan Özkaya'nın Davut heykeli, gönderme yaptığı David heykelinden yaklaşık 3 misli daha büyük olan haliyle -9 metre-adeta anıtsal bir görünüm sergiler ve bu haliyle her anıtın hissettireceği, devasalıktan gelen tüyler ürperticiliği izleyicisine hissettirecektir. Zaten anıtların kullanım değerlerinden biri de amaçlanan duygulanımları, azametlerinden gelen yapısal formlar aracılığıyla izleyicilerine hissettirmek değil midir? Sanırım anıtların büyüklük olarak insanı katbekat aşan bir formda olmalarının en önemli nedeni budur ve bu devasalık yapının önünde duran izleyicide etkileycilik etkisini aynı oranda artırmaktadır.

Çağdaş sanatla öyle veya böyle ilgilenen herkesin bildiği bir eser, çağdaş sanatta şok ediciliğin en büyük timsali: Damien Hirst'ün 1990'larda Britanya sanatının ikonu haline gelen, gerçek dev bir köpekbalığının cesedinin formaldehit içerisinde sergilendiği *Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı* isimli eserdir. Bir enstalasyon

34 Skopbülten, 2018.

35 Sabah, 2018.

olan ve camdan bir tankın içerisine yerleştirilen eserde, ilk köpekbalığı çürür ve 2006'da yenisiyle değiştirilir. Bu köpekbalıkları, okyanuslardan sanat eserinin malzemesi haline getirilmesi amacıyla yakalanarak öldürülür ve hem çürümemesi için hem de yaşayan bir köpekbalığı izlenimi vermesi için mavi renkli formaldehit sıvı içerisine konulur. Köpekbalığı dışında koyun, zebra, inek ve kelebek cesetlerini de eserlerinde kullanan Damien Hirst, Hari Kunzru'ya göre sadece dünyanın en zengin sanatçısı olmakla kalmaz, aynı zamanda tarihte kendine sağlam bir yer edinmesini sağlayan dönüşümlere yol açmış bir figürdür. Yazara göre işin talihsiz tarafı -hem kendisi hem de bizler için- bunun sebebi yarattığı eserlerin niteliği değil, bütün bir küresel sanat piyasasını neredeyse tek başına kendi suretinde yeniden şekillendirmiş olmasıdır. Ayrıca kullandığı hayvanlar açısından bakıldığında Hirst için beden, anatomik parçalarına ayrılacak, teşhir edilecek, araklanmış Latince adlarla tarif edilecek bir süprütüdür.³⁶



▲ Görsel 6: Jim Leedy, *The Earth Lies Screaming* (2014).

▼ Ahmet Güneştekin, *Ölümsüzlük Odası* (2018). (Sabah, 2018).



Küresel sanat ortamında Damien Hirst'ün şok edici eserlerinin muadilini, Türkiye bağlamında Pınar Yolaçan'ın eserlerinde görmek mümkündür. Yurtdışında yaşayan ve üreten Yolaçan, *Perishables* -Faniler- ve *Maria*³⁷ isimli fotoğraf sergilerinde hayvan cesetlerinden yapılmış kıyafetleri giydirdiği kadın modelleri fotoğraflamıştır. Fotoğraflar boyunca tavuk kafalarından hayvan derilerine, iç organlardan tavuk ayaklarına kadar bir çok hayvanın organları ve parçalarıyla karşılaşmak mümkündür. *Perishables* sergisinde

36 Kunzru, 2012.

37 Shaliniganendra.com, 2015.

yer alan modellerin hepsi beyaz ve yaşlı kadınlardan, Maria sergisinde ise biri albino olmak üzere geri kalan bütün modeller farklı yaş aralığındaki siyahi kadınlardan seçilmiştir.

Görsel 7:

Pınar Yolaçan, *Perishables*
(2015). (Shaliniganendra.
com, 2015).



Feminist bir sanatçı olarak nitelendirilen Pınar Yolaçan, *Perishables* isimli sergisinde İngiltere'nin emperyalist geçmişinde bir döneme gönderme yapan giysiler yaptığını söyler. Her kadın için tasarladığı giysilerle kadınların yaşının ve görünümünün önemini ifade etmektedir. Öznelerinin yaşlanmış gövdeleri ve yaptığı çürük giysiler, öznenin yaşlanmasının gerçek durumuna dair bir yorum değil, emperyal bir simge olarak neyi temsil ettiği konusunda bir yorumdur. “Perishables”da, böyle kıyafetler yapmak için hayvanların iç organlarını ve Victoria dönemi modasının kelime hazinesini o dönemin sembolize ettiği çürüme hakkında bir açıklama yapmak için kullandığını dile getirir.³⁸ Görüldüğü gibi emperyal bir dönemin eleştirisi agresif bir dil aracılığıyla kurulmaktadır. Bir insan topluluğunun diğer bir insan topluluğu üzerinde sürdürdüğü hegemonya, bu kez bir insan topluluğunun bir hayvan topluluğu üzerindeki hegemonyası aracılığıyla eleştirilmektedir. Spinozacı bir noktadan baktığımızda, eleştirildiği söylenen Victoria dönemi ile sanatçının kendisi arasında nasıl bir fark vardır? Bana kalırsa burada gösteren ile gösterilenin mütemediyen birbirini, yani hemen hemen aynı şeyi imlediği kısır bir döngü söz konusudur. Dolayısıyla artık bir gösteren ve bir gösterilenden ziyade tek bir gösteren söz konusudur.

Benjamin'e göre Dadacıların epistemolojik düzeyde yaratmaya çalıştığı şok etkisi, sinema medyumunun ontolojik özelliği sayesinde zaten yaratılmaktadır. Benjamin, Dadacıların aradığı bu etkiyi netleştirmek adına resim tuvaliyle sinema perdesi arasında bir karşılaştırma yapar. Resmin durağan ve düşündürücü -pensive- etkisine karşılık sinema perdesinin “devingen görüntülerini ve düşünmenin kesintiye uğramasını” koyar. Zaten Dadacılara göre sanat yapıtının her şeyden önce tek bir istemi, kamunun öfkesini uyandırma istemini karşılaması gerekir.³⁹ Bu da durağanlık ideolojisi ile değil, daha çok

38 Brooklynmuseum.org, 2015.

39 Benjamin, 2016a, 74.

devingenlik ideolojisi ile mümkündür. Perishables sergisine bakıldığında, tıpkı Dadacılar gibi durağanlık aracılığıyla bir devingenlik yaratıldığı görülür. Ancak tartışma bu kez sanat yapıtının kendisine dair değil, yapıtta bu tarz bir agresyon kullanma üzerinedir. Dadaizm akımı varlıksal olarak artık sona ermiş olsa da, çağdaş sanatta bu tarz fikrinsel uzantılarını görmek elbette ki mümkündür.

Şok edicilikten kast edilen salt agresyon ya da şiddete başvurma olarak düşünülmemelidir. Freud'un fallosantrizmine paralel bir şekilde, nesnelerin nicel olarak çok ya da boyut olarak büyük bir şekilde "boy göstermesi" de şok edici bir özellik taşımaktadır. Bir bienalde onlarca sayıda nesnenin kaotik bir şekilde "yerleştirilmesiyle", ziyaretçilerini oldukça korkutucu bir şekilde karşılayan metrelerce uzunluktaki "haşmetli" eserlerin varlığıyla karşılaşabilmekteyiz. Abartı da burada oldukça işlevsel bir boyut kazanır. Türkiye'deki ve dünyadaki enstalasyonlarda adeta zorunlu bir kural gibi sık kullanılan neon ışıkları -ki neonun bizzat kendisi abartılı bir parlaklık yaymaktadır- ve bu ışıkların baş döndürecek kadar renkli ve fazla sayıda kullanılması da pekâlâ bir abartı olarak görülebilir.

Değerlendirme ve Sonuç

Günümüzde ilgili ilgisiz her mecranın başlığına iliştilen "sanat" kelimesi -yemek yapma sanatı, dövüş sanatı, makyaj yapma sanatı, masaj sanatı vb.- herkesin sanatçı olabilme ihtimalini müjdelemektedir. Andy Warhol'un meşhur "herkes bir gün 15 dakikalığına ünlü olacak" sözünü kanıtlamak istercesine, ünlülük sendromu yaşayan ünsüz insanların dijital mecralarda yarattıkları görsel anafordlarda sürüklendiği bir çağda yaşıyoruz. Eskimiş bir tartışma olarak görülebilecek yeniden üretim, imge enflasyonunun bu denli ayyuka çıktığı bir dönemde belki de hiç olmadığı kadar önem kazanıyor. İzleyicileri açısından bir zamanlar toplumun periferisinde yer alan sanat, artık sınıfsal bir fark gözetmeksizin gündelik yaşam pratiğinin tam ortasında yer almaya başlıyor. "Sanat" hiç olmadığı kadar "hayat"laşıyor.

Sanat yapıtının bu denli erişilebilir olması ve alımlayanlarının kültürel sermayeleri açısından farklılık göstermesi, yapıtın kendisini bir reklam filminin sadeliğine eşitleyebiliyor. Ya da tam tersine, sanat yapıtının alımlanmasının kolaylaşması -ki Benjamin bu konuda Picasso ve Chaplin örneğini verir-⁴⁰ daha geniş kitlelerce tüketilmesine neden olabiliyor. Öyle ya da böyle, sanat yapıtının teknik yeniden üretilebilirliği "müşteri"lerini sabit tutmak kaydıyla, -Benjamin'in içgörülerinin yerindedliğinin altını çizilmesinin- izleyicilerini katlayarak genişletmiştir. Öte yandan yukarıda bahsedildiği gibi, tüketicilerin genişlemesi ile alımlanmasının kolaylaşması arasında da doğru bir orantı söz konusu. Bu durumda yeniden üretilebilirliğin -Adorno'yu haklıarcasına- edilgenleştirici, pasifize edici ve eğlenimci bir kitleleştirme potansiyeli de açığa çıkmaktadır.

40 Daha fazla bilgi için bkz. Benjamin, Walter (2016a), "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, syf. 69.

Çalışmanın ana hatlarından ilki Benjamin ve Adorno'nun yeniden üretilebilirlik üzerine tartışmalarından hareketle, günümüzde yeniden üretimin demokratikleştirici/özgürleştirici işlevi ve kitleselleştirici/tekdüzeleştirici nüvelerini tartışmaktır. Bu iki uçlu sarkaç ilk bakışta birbirlerinin zıttıymış gibi görünseler de, özünde biri olmadan diğeri de olamayan, ikisi de birbirini gerektirir pozisyonlardır. Birbirine eşitleme tehlikesi pahasına bir soyutlama yapmak gerekirse, tıpkı Janus'un iki yüzü gibi, biri umut diğeri umutsuzluk dolu bu özelliği paranteze alırsak, sanatın aristokrasi ve burjuvazinin hükümlerinden kurtularak tüm sınıflara yayılması aslında kitleselleşmesi ile aynı nüfuza sahiptir. Dolayısıyla kitle toplumunun ve popülizmin bu denli billurlaştığı günümüzde, sanat eseri hem sınıfsal hegemonyasından kurtularak demokratikleşir hem de kitleselleşerek tekdüzeleşir diyebiliriz. Elbette ki demokratikleşmeyi yalnızca sanat yapıtının sergileme değerine sahip olabilmek olarak ele almak gerekir, mübadele değerini karşılayarak sanat yapıtının kendisine sahip olmak olarak ele almak söz konusu bile değildir ki zaten Benjamin'in demokratikleşme tahayyülü de bu şekilde değildi.

Sadece sanat kurumlarının görsel tüketicilerine bakmak bile yeterliyken, yeniden üretimin sınıfsal olarak demokratikleştirici potansiyelini Pierre Bourdieu'nun sosyolojik araştırmalarından çıkarsamak mümkündür. Bourdieu, Avrupa'daki müzeler ve müze ziyaretçileri üzerine yaptığı araştırmayı aktardığı kitabı *Sanat Sevdası*'nda şöyle der: "Vaktiyle aristokratların kalesi olan bir yer -müze- gitgide sokaktaki insanın buluşma noktası haline geldi."⁴¹ Bunun yanı sıra, günümüzde reklamcılık yöntemleri ve kitle iletişim araçlarıyla sıkı bir ilişkisi olduğu aşikar olan sanat piyasasının elbette ki yeni iletişim ortamlarından faydalanmadan durması beklenemez. Dolayısıyla bizatihi *Google Arts and Culture* gibi sanat yapıtlarını yüksek çözünürlüklerle ve sanal turlarla evlere kadar getiren dijital platformların varlığı da bu tahlili desteklemektedir.

Teknik yeniden üretim yoluyla yapıtta, terazinin kült değeri kefesinden sergileme değeri kefesine doğru kayacağını yazan Benjamin, özellikle ikinci kısımda oldukça yerindedir. Nitekim bir sanat eserini saklı tutmak, yapıtla izleyicisi arasına görsel bir mesafe koymak günümüzde imkânsızdır. Kült değerini korumakla birlikte, eserin sergileme değeri hiç olmadığı kadar artmış durumdadır. Öyle ki, bir sanat eseri dijital platformlarda yer almıyorsa, bu aslında o sanat eserinin yokluğu anlamına geliyor. Buna mukabil, sanat yapıtı kült değerinden neredeyse hiçbir ödün vermedi. Kült değeriyle kardeş bir kavram olan özel atmosfer kavramını hatırlayalım. Bir mesafenin ne kadar yakın olursa olsun uzaklığını anlatan özel atmosferin altı, günümüzde sanat kurumlarının özel alarmlarla, 'dokunmak yasak' uyarılarıyla ve üst düzey güvenlik önlemleriyle çiziliyor. En fazla görseli üretilen eserler aslında yine kült değeri en yüksek eserler arasından oluşuyor. Elbette ki bu durum, özel atmosferin ikiz kardeşi olan aura ve otantiklik açısından aynı şekilde seyir etmiyor. Bilakis, yukarıda aktarılan retrospektif dönem, biriciklik ve hakikilik olarak auraya karşı; Dada, Fluxus ve Pop sanatının açtığı ağır bir savaşa sahne oldu. Dadacılarla Fluxus sanatçıları geleneksel sanat anlayışına karşıt bir noktadan, Pop sanatı ise işbirlikçi bir noktadan aurayı bombardıman altına

41 Bourdieu ve Darbel, 2011, 13.

alsa da, bana kalırsa aura yine de bu savaştan kısmen galip çıkmayı başardı. Auranın sağ çıkan parçası daha çok epistemolojik bir düzeyde kaldı, zira üretim biçimleri aynı olsa bile, bir sanat kurumunu bir replika dükkânından ayıran aşkınlık düzeyindeki fark hâlâ devam ediyor. Bunun yanında auranın ontolojik düzeyde büyük bir yara aldığı da aşikâr. Warhol'un -ve diğer pek çoklarının yaptığı gibi- asistanları tarafından ipek baskılarla üretilen ve birbirinin kopyası olan eserler ya da Serkan Özkaya'nın bilgisayar taramasının kopyasıyla ürettiği eser üzerinden düşünüldüğünde, sanatçının eserdeki özgün dokunuşlarının ve eserin biricikliğinin buharlaşarak yok olduğu görülür. Buna karşın, yukarıda da tartışıldığı gibi, günümüz anlamında auranın bir anlam dönüşümü yaşadığı söylenebilir. Buna göre çağdaş sanat alanında aura nosyonunun, sanatçının kendi ürettikleri üzerindeki otantik dokunuşlarından ziyade sanatçının hazır nesnelere arasındaki seçimleri ve imzası anlamına kaydığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Donald Kuspit *Sanatın Sonu* (2006) isimli kitabında, sanat sonrası süreçte sanatın ereğinin ortadan kalktığını, çağdaş sanatın sadece var olanı bezeyerek sunduğunu tespit etmektedir. Bununla ilintili olarak yeniden üretim bağlamında temellük sanatı da tartışmanın odak noktalarından biridir. Kendine mal etme olarak da adlandırılan temellük sanatı, yeniden üretimin billurlaştığı yöntemlerden biri haline gelmiştir. Son yüzyılın -Benjamin'i hatırlatan bir şekilde- orijinalite sınırını aşma çabasıyla ilintili olarak daha çok çağımıza atfedilen bir konvansiyon olmaktadır. Uluslararası sanat pazarında temellük sanatı bazen -Sherrie Levine gibi- sanatın kendisine dair daha önce yaratılmış bir takım soru işaretleri yaratmak niyetiyle bazense -Jeff Koons gibi- "parodi" amaçlı olduğu söylenen, nitekim aslında gelişi güzel bir niyetle yapılmaktadır. Aslında bu niyetlerden daha önemli olan şey, yapıtın izleyicide uyandırdığı ifadedir. Çünkü bir sanat yapıtı üretimi tamamlanıp sanatçısından azade olduğu anda, artık eseri anlamlandırma sırası izleyicidedir. Dolayısıyla temellük sanatında niyete bakılmaksızın genel olarak söylenebilecek olan, yeniden üretim ideolojisinin sanata içkinleşmiş olduğudur.

Çağdaş sanat elbette ki burada anlatılandan çok daha fazla konvansiyon, yöntem ve akım içermektedir ki zaten hepsini analiz etmeye kalkışmak çalışmanın sınırlılıkları kapsamında imkânsız bir edimdir. Bu nedenle çalışmanın ana hatlarından diğeri olarak iki konvansiyon üzerinde durulmuştur. Bunlardan ilki yeniden üretimin tekrarlama/kopyalama ve ikincisi şok edicilik ve agresyonun sanat eserine içkinleştirilmesi üzerinden bir tartışma yürütülmektedir. Gündelik hayattaki kopyalama ideolojisinin sanat piyasasında da benzer bir görünüm sergilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Tekrarlama ve kopya yoluyla Benjamin'in ifade ettiği gibi "yaşamın estetize edilmiş ölü bir replikası gelir ve inorganik olanın organik olan üzerindeki tahakkümünü perçinlenir." Öte yandan, avangart bir itkiyle sanat yapıtında fark yaratmak adına yapılan girişimler arasında özellikle şok edici bir etki yaratma nüvesini barındıranlar ele alınmıştır. Bu agresyonların tıpkı tekrarlananlar gibi, dikkat çekme yönünden etkili olduğu muhakkak. Ancak bu, her dikkat çeken yapıtın estetik açıdan nihai bir noktaya ulaştığı anlamına gelmiyor. Koons'un tekrarlama eserleriyle Hirst'ün şok edici eserleri sanat piyasasında benzer bir kabul görüyor ve bu kabul daha çok yapıtın mübadele değeri üzerinden belirlenen, oldukça farklılaşmış bir estetik anlayışın hâkimiyetini gözler önüne seriyor.

Dolayısıyla farkında olmadan Gilles Deleuze ile benzer bir normatif noktaya geldiğimizi fark ediyoruz. Deleuze'ün *Fark ve Tekrar* (2017) isimli eserinde iki amacından biri farkın Batı felsefesi geleneğinde kavranış biçimlerini masaya yatırmak ve ikincisi bunların, farklı şekillerde ama daima, özdeşliği temel alan, farkın özdeşliğe tabi kılındığı bir çerçeveyi benimsediğini göstermektedir. Çalışmada ele alınan konvansiyonlardan birincisi tekrar yoluyla fark yaratma çabası ve ikincisi farkın -şok ediciliğin- ayniyet içerisinde yutulmasıdır. Böylelikle fark ve tekrarın sınırlarının birbirinin içerisinde eridiği ve farkın tekrara boyun eğdiği bir femonenle karşı karşıya geliyoruz.

Sınırların belirsizliği sadece bu kadarla da kalmamaktadır. Retrospektif kısımda özetlenmeye çalışıldığı gibi, çağdaş sanatın devraldığı miras yoğun bir sanatçı ve sanat yapıtı çatışması yaşadı ve bu konuda sınırlarını alabildiğine esneten bir patika izledi. Çalışma boyunca pek çok kez ele alındığı gibi, yaşadığımız bu akışkan dönemde, gerek sanatçı gerekse sanat yapıtı içindekiler kümesinin içerisine yeni ve tekrar olan pek çok şeyi ekleyerek, küme sınırını mütemadiyen genişletti. Günümüzde de bu durum büyük bir ivmeyle devam etmektedir.

Buraya kadar anlatılanlar, ekosistemin kendisini anlama yolunda sadece bir bitki türüne odaklanmaya benziyor. Bitki türünde yer alan çeşitli semptomlar yoluyla tabiatta vuku bulan değişkenleri anlayabiliriz. Burada yapılmaya çalışılan ise çağdaş görsel sanatların geldiği noktaya bakarak daha genel bir perspektife ulaşmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. En nihayetinde eğer “küresel” bir dünyada yaşadığımızı kabul etmek zorundaysak, bu küreselliğin izlerinin her alana sirayet ettiğini de kabul etmek zorundayız. Geldiğimiz noktada, nasıl ki kitlesel tüketim için kopyalar halinde seri üretilen metalar değişim değeri ve kullanım değeri açısından daima dönüşmekteyse, çağdaş sanat eserinde de daimî kopyalar ya da agresyon yoluyla -bazen her ikisiyle de- sınırlar belirsizleşmektedir. Marx'ın “katı olan her şeyin buharlaştığını” söylediği dünyasının üzerinden neredeyse 150 yıl geçmişken; hazır nesnelere, enstalasyonlar, tekrarlar, kopyalar, şok edici/agresif eserler ve daha birçoklarıyla, sanat dünyasında buharlaşan her şeyin birbiri içinde kaybolduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1938). *On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening*. URL:<https://yaleunion.org/secret/Adorno-On-the-Fetish-Character-in-Music-and-the-Regression-of-Listening.pdf> [Erişim: Mart 2020]
- Artun, A. (2017). Kitsch'in Sanatı Zehirlemesi: Jeff Koons Vakası. *Skop*. URL:<http://www.e-skop.com/skopbulten/kitschin-sanati-zehirlemesi-jeff-koons-vakasi/3346> [Erişim: Ocak 2020]
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. ve Lyon, D. (2013). *Akışkan Gözetim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2016a). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. *Pasajlar* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016a). Tarih Kavramı Üzerine. *Pasajlar* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016b). *Parıltılar*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Bloch, E. Lukács, G. Brecht, B. Benjamin, W. ve Adorno, T. (1985). *Estetik ve Politika*, (Çev: Ünsal Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2011). *Sanat Sevdası, Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brooklyn Museum, (2015). *Pinar Yolacan*. URL: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/pinar-yolacan [Erişim: Ocak 2020]
- Brüger, P. (2004). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Drucker, J. (2005). *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*'den aktaran, Artun, A. URL: <http://www.aliartun.com/yazilar/kitsch-pop-ve-elestirinin-anlamsizlasmasi/> [Erişim: Ocak 2020]
- Google Arts and Culture, (2019). *Top Experts Answer the Big Questions About Contemporary Art*. URL:<https://artsandculture.google.com/theme/KAKSbNmaohvxI> [Erişim: Aralık 2019]
- Gül Durukan, S. N. - Renkçi Taştan, T. ve Önel Kurt, E. (2017). İstanbul'da Kamusal Alanda Sergilenmiş Enstalasyonlara İlişkin Envanter Çalışması (1990-2015). *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* (6/8), 38-72.

- Habertürk. (2018, Temmuz 7). *Razı olunmuş intihali deşifre eden bir sergi: Hal mi? İntihal mi?* URL: <https://www.haberturk.com/yazarlar/serfiraz-ergun-2502/2047465-razi-olunmus-intihali-desifre-eden-bir-sergi-hal-mi-intihal-mi#> [Erişim: Ocak 2020]
- Hürriyet. (2005, Eylül 12). “Davut”, *Bienal’i göremedi*. URL: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/davut-bienali-goremedi-38766108> [Erişim: Aralık 2019]
- Jay, M. (2001). *Adorno*, (Çev: Ünsal Oskay). İstanbul: Der Yayınları.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt Okulu’nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Koca, B. ve Selvi, Y. (2017). Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 18, 31-50.
- Kunzru, H. (2012). Damien Hirst ve Sanat Piyasasındaki Büyük Soygun. *Skop*. URL: <http://www.e-skop.com/skopbulten/damien-hirst-ve-sanat-piyasasindaki-buyuk-soygun/607> [Erişim: Ocak 2020]
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*, (Çev: Beybin Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Maciunas, G. (1964). Tomas Schmit’e Mektup’tan aktaran, Antmen, A. (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Museo del Prado. (2015). *Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y. Las Meninas*. (1656). URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f> [Erişim: Temmuz 2020]
- Pablopicaso.org. *Pablo Picasso. Las Meninas*. (1957). URL: <https://www.pablopicaso.org/las-meninas.jsp> [Erişim: Temmuz 2020]
- Pınar Yolaçan Sergi Fotoğrafları. (2015). URL: <http://www.shaliniganendra.com/wp-content/uploads/2018/11/Pinar-Yolacan-Turkey-2015-Residency-.pdf> [Erişim: Ocak 2020]
- Sabah. (2018, Eylül 19). *ABD’li sanatçıdan aşırı ilham almış!* URL: <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/cankurt/2018/09/19/abdli-sanatcidan-asiri-ilham-almis> [Erişim: Aralık 2019]
- Skopbülten. (2018). *Temellük Sanatı ve İntihal*. URL: <http://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-intihal/3638> [Erişim: Ocak 2020]

- Şahin, D. (2013). Postmodernizm ve Fotoğraf. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 255-263.
- The Metropolitan Museum of Art. *After Walker Evans:4*. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214> [Erişim: Ocak 2020]
- Türk, A. ve Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 105-120.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD